№ 3. Jahrgang IV. 1836.

Von diesem Blatte erscheint wöchentlich 1 Bog. in Quarto, so oft es die Verständlichkeit des Textes erfordert, wird eine Beilage gegeben.

Der Preis des Jahrg. ist 5 thlr. der des halb. - 2½ - und wird das Abonnement pränumerando entrichtet. Man unterzeichnet auf dies Blatt, ausser bei dem Verleger, auf allen K.Pr. Postämtern und in jeder soliden Buchhandlung.



MUSEUM, Blätter für bildende Kunst.

Berlin, den 18. Januar.

Redacteur Dr. F. Kugler.  Verleger George Gropius.

Kunstliteratur.

Beiträge zur neuern Kunstgeschichte von Ernst Förster.

(Fortsetzung.)

5. Ueber die älteren Wandgemälde im Campo santo zu Pisa. — Die in diesem Aufsatze mitgetheilten sehr wichtigen Resultate sind den Freunden der Kunstgeschichte bereits aus einem früheren Abdruck desselben im Tübinger Kunstblatte (1833, No. 68, 69) bekannt. Wir machen somit nur in der Kürze darauf aufmerksam, dass hier sowohl die Zeitbestimmungen über die Werke im Allgemeinen, als auch die Angaben über die Meister mannigfach berichtigt sind. Als älteste Werke nennt der Verf., und gewiss mit vollkommenstem Rechte, die dem Buffalmaco zugeschriebenen Geschichten der Passion und die Gemälde, welche die Namen der beiden Orcagna und des Pietro Lorenzetti (P. Laurati) führen; über die einzelnen Meister war hier keine urkundliche Bestimmung möglich, die Zeit der Ausführung muss um die Mitte des 14. Jahrhunderts fallen. Auf diese folgen die dem Simone di Martino (S. Memmi) zugeschriebenen Gemälde, welche jedoch entschieden von den beglaubigten Werken dieses Meisters abweichen und einem ungleich untergeordneteren Künstler angehören. Hierauf die schönen Darstellungen aus der Geschichte des Hiob, welche bisher dem Giotto zugeschrieben wurden, als deren Verfertiger der Verf. jedoch mit höchster Wahrscheinlichkeit einen gewissen Franciscus de Volterra (1370 — 72) ermittelt hat. Dann die Arbeiten des Antonio Veneziano (um 1386). Endlich, gegen den Schluss des Jahrhunderts, die Werke des Spinello und gleichzeitig die Darstellungen aus der Genesis,

welche bisher den Namen des Buffalmaco führten, dokumentlich jedoch von dem Pietro di Puccio aus Orvieto herrühren, — bedeutsame und vollkommen eigenthümliche Arbeiten, vornehmlich wichtig durch den Umstand, dass sie unter den älteren toskanischen Wandmalereien die ersten wirklichen Fresken sind. Ueber diese, sowie über die Werke des Spinello hat sich der Verf. näher ausgelassen; über letztere auch u. a. im Gegensatze gegen die Ansicht des Hrn. v. Rumohr, indem er dem Spinello keine so bedeutende Stelle in der Entwickelung der italienischen Kunst einräumt als es in den „italienischen Forschungen" geschehen ist. Die Malereien des Spinello im öffentlichen Palaste zu Siena werden bei dieser Gelegenheit ebenfalls ausführlicher geschildert, auch die in S. Miniato bei Florenz besprochen. Den Schluss macht eine Angabe über die reichen Arbeiten des Benozzo Gozzoli, die nicht, wie es seit Vasari geglaubt wird, in 2 Jahren, sondern, wie es bereits durch Ciampi erwiesen worden, in dem längeren Zeitraume von 1469 bis 1485 ausgeführt worden sind, so dass auch hier wiederum ein unbegreifliches Wunder aus der Kunstgeschichte verschwindet.

6. Giotto di Bondone und Symon di Martino. — Dieser Aufsatz ist einer der wichtigsten des ganzen Buches und steht dem ersten über den Nicola Pisano an Tiefe der Auffassung und Besonnenheit der Durchführung vollkommen gleich. Zum ersten Male wird hier eine wahrhaft würdige Ansicht über Giotto aufgestellt, zum ersten Male für eine grossartige Erscheinung der Geschichte ein erhöhter Standpunkt gewonnen, von dem aus man frei über die Schutzmäuerchen und die Dornenhecken mannigfacher Vorurtheile hinausblicken kann. Allerdings zwar entwickelt der Verf., dass, äusserlich betrachtet, die Kunst unter Giotto gewisse Rückschritte gemacht, dass er keinesweges, wie diess seit Vasari, in erhöhtem Maasse jedoch vor etlichen Jahrzehnten behauptet worden, als erster Vollender der Kunstformen zu betrachten sei; ebenso aber tritt er auch gegen die entgegengesetzte Meinung der neuesten Zeit auf, welche den Giotto geflissentlich zu einem nüchternen Handwerker herabwürdigt und welche mit einer leidenschaftlichen Bitterkeit verfochten wurde, die bei einem so besonnenen Kritiker, wie Hrn. v. Rumohr, höchlichst befremden muss. Wir lasssen die eigenthümliche Ansicht des Verf. über Giotto mit seinen eigenen Worten folgen:

„Aus der Geschichte der christlichen Bildnerei wissen wir, dass Nichola von Pisa die Kunst, die er gleichsam aus Nichts hervorgerufen, zu einer Höhe der Vollendung gebracht, von der es nur noch ein Schritt bis zum Michel Angelo zu sein scheint. Sein Ruf ging seiner Zeit durch ganz Italien, und alle Werkstätten mussten seinen Einfluss spüren; von nah und fern strömten ihm die Talente zu, und das Glück wollte, dass er im eigenen Sohn den Erben seiner Kunst und seines Ruhmes sehen konnte. Aber weder dieser, noch ein Anderer betritt des Meisters Weg, und auf die edlen vollen Gestalten auf die Heiligen mit Götterantlitzen folgen magere menschliche Geschöpfe, ohne Schönheit und Würde, an die Stelle einfacher Darstellung treten Ueberladungen mit Figuren aller Art. Und wie alles dies im Bereich der Bildnerei geschah, so ging auch die Malerei ganz denselben Weg, und wie himmlisch Duccio seine Engel, wie göttlich Cimabue den Christusknaben schuf, Giotto brach mit ungleich unschöneren Gestalten die neue Bahn."

„In dieser Uebereinstimmung der Erscheinung liegt, wenn ich recht sehe, eine Hinweisung auf etwas Nothwendiges, in der christlichen Kunst durch das Christenthum selbst Begründetes, worauf ich früher (bei Nichola Pisano) hinzudeuten versucht. Hier ist nicht der Ort, Wesen und Wirkung des Christenthums in seinem Umfang, in seinen Beziehungen zur Kunst darzustellen: nur darauf möcht' ich aufmerksam machen, dass, wo es zuerst in ursprünglicher Kraft und Reinheit auftritt, es gegen formelle Schönheit gleichgültig, ja ihr feindselig erscheint, dass es Tempel zertrümmert, die nach ewigen Maassen gebaut waren, Statuen zerschlägt, deren kleinste Trümmer die Nachwelt bewundernd verehrt, die herrlichsten Bilder stürmt und sich erst mit dem aus solchem Tode auferstandenen Geiste versöhnt. Das Christenthum, indem es alle Anlagen des Menschen zur Entwickelung bringen will, bricht, wo diese zu früh hervortreten, ab, mit weiser Oeconomie, wie ein Gärtner, der die gesundesten Zweige in der Tiefe abschneidet, um ihre Kraft dem Wipfel zuzuwenden, dass dieser in aller Kraft der Blüthen prange und reiche Früchte trage."

„Sehen wir nun bei der vorgiottoschen Kunst zu, so finden wir sie im Besitz der edelsten Kräfte und fast vollendeter Fertigkeiten, scheinbar am Eingang der beglücktesten Periode; fragen wir aber nach

dem Raum, in welchem sie sich bewegte, so finden wir einen eng umschriebenen Kreis, und darin eine Anzahl heiliger Gestalten und einen Cyklus biblischer Geschichten, der die einem Christen vorzugsweis wissenswerthen Dinge enthielt. Unleugbar findet der Künstler auch in diesem Gebiet bedeutungsvolle Aufgaben: Würde und Lebendigkeit der Darstellung, Feinheit und Tiefe der Empfindung, vollendete Ausführung, und man kann sagen, dass Cimabue und Duccio, so weit es ihrer Zeit möglich war, der Anforderung entsprochen. Aber damit ist der Begriff christlicher Kunst nicht erfüllt, sie musste einen weiteren Umfang, einen reicheren Inhalt gewinnen, ehe sie sich tiefer in die genannte künstlerische Thätigkeit versenken konnte. — Durchs Wort überlieferte Handlungen (Erzählungen) stellte man dar; versuchte man es auch den Gedanken bildlich zu erfassen, sichtbar vor's Auge zu stellen, so war damit ein neuer Tag angebrochen, die Kunst wie neu geboren, und in Wahrheit das christliche *verbum caro factum est* wiederholt. Wie das Gebiet des Darzustellenden sich damit fast unendlich erweiterte, mussten auch die Mittel der Darstellung sich vermehren, man musste aufmerksamer dem Leben und seinem Treiben und Bewegen zusehen, da es ja die Sprache war, deren man sich statt des Wortes zu bedienen gedachte. Zu solchem Thun gehörte ein berufener Geist, und ich glaube, dass wir Giotto als diesen, und Eroberung des Gedankens für die bildende Kunst und die damit in Verbindung stehende Vermehrung des Stoffes als seine Neuerung und als sein wesentliches Verdienst bezeichnen können. Damit stimmt nicht nur alles, was dem Giotto selbst zugeschrieben wird, sondern wir sehen vorzüglich an den Folgen, welche Bewegung vorgegangen sein musste.“. . .

„Die Gefahren dieses neuen Besitzthums sind nicht zu verkennen, die eigentliche bildnerische Thätigkeit musste darunter leiden, und wirklich gingen viele edle Anlagen im Bebauen desselben zu Grunde; aber dennoch musste es gewonnen sein, wenn spätere Genien in der Fülle ihrer künstlerischen Kräfte nicht vom eignen Reichthum erstickt werden, oder sich in blossen Versuchen hätten aufreiben sollen.“ . . . . . „So gross ist die Macht des Gedankens, dass er uns nicht nur leicht von einem Gegenstand zum andern fortreisst, sondern dass er auch die Ausbildung des Einzelnen als ihm tief untergeordnet, ja als fast unnöthig erscheinen lässt, wenigstens in einer Zeit, wo er zuerst in neuer Weise auftritt. Wirklich werden die Mittel der Kunst auf diesem Punkte nur Schriftzeichen, bei denen Deutlichkeit genügt, und an die man erst später die Anforderungen an Orthographie und Calligraphie macht.“ —

Zum Belege dieser Ansicht führt der Verf. eine Reihe von Beispielen auf, unter denen besonders die Ausschmückung des Glockenthurmes von Florenz, als eins der unbestreitbarsten Werke Giotto's, genauer detaillirt wird. Der Verf. stellt anschaulich dar, wie die 54 Reliefs und 16 Statuen, mit denen Giotto die drei unteren Abtheilungen dieses Thurmes verzierte, unter sich in einem nahen, tiefsinnigen Zusammenhange stehen und wie das Ganze die „Entwickelungsgeschichte menschlicher Bildung“ umfasst. Unter andren Beispielen werden auch die Gemälde in der Incoronata zu Neapel genannt, welche die Sakramente darstellen und von deren Bedeutsamkeit und grossartigem Inhalt ich kürzlich in diesen Blättern (No. 43 u. 44 des vorigen Jahrg.) genaueren Bericht erstattet habe. Auch die allegorischen Gemälde Giotto's in der Unterkirche S. Francesco zu Assisi wären hier zu erwähnen gewesen, unter denen wenigstens die Vermählung des heiligen Franciscus mit der Armuth ein eben so tief gedachtes wie innig gefühltes Gedicht enthält. Ebenso hat der Verf. nicht versäumt, auch Beispiele unter den Werken nachfolgender Künstler anzuführen, die leicht ins sehr Bedeutende zu vermehren und selbst in denjenigen Werken nachzuweisen sind, die anscheinend einer andern Richtung angehören, wie in Spinello's angeführten Malereien im öffentlichen Palaste zu Siena. Denn indem diese die Schicksale des Kampfes Kaiser Friedrichs I mit dem Papste Alexander III darstellen, war es natürlich nicht die Absicht, diesen Personen (für die die Sieneser gewiss nicht ein so besonderes Interesse haben konnten) ein Denkmal zu setzen; sondern es ist ihr Inhalt offenbar nur ein symbolischer, nur eine Veranschaulichung der Lehre von der Oberhoheit der päpstlichen Macht über der des Kaisers. —

Ehe ich an diese Ansicht des Verf. noch einige weitere Bemerkungen anschliesse, ist es nöthig, den zweiten Abschnitt des vorliegenden Aufsatzes, welcher von dem Sieneser Simone di Martino handelt, vorerst näher zu berücksichtigen. In diesem

findet der Verf. die Ergänzung der Giotto'schen Bestrebungen, sofern bei letzteren Alles, was in das Gebiet der eigentlich schönen Darstellung gehört, sich auf einer beträchtlich untergeordneten Stufe befunden hatte. Er geht zu diesem Behufe die einzelnen urkundlichen Werke des Simone durch: die Verkündigung in der Gallerie der Uffizien zu Florenz, die zwar, wie bekannt, nicht vom Simone allein herrührt, daran der Verf. jedoch sehr deutlich dessen Antheil nachweist; die grosse Madonna im Gerichtssaale des öffentlichen Palastes zu Siena, welche zwar insgemein nur als Restauration eines älteren Werkes (des Mino di Turrita) gilt, was der Verf. aber insofern widerlegt, als das Gemälde ganz und gar als von der Hand des Simone neugemalt anzunehmen ist; sodann, und als das wichtigste Werk dieses Meisters, einen aus einer Reihe von Tafeln bestehenden Altarschmuck, dessen Mittelbild den Namen des Simone trägt. Die Theile dieses Bildes sind zerstreut, jedoch wohl erhalten und unberührt von späterem Pinsel, vorhanden; der Verf., der das Glück hatte, dieselben zu entdecken, beschreibt sie auf's Ausführlichste, sagt jedoch leider (offenbar aber mit Absicht) nichts von den Orten ihres dermaligen Aufenthalts, ja nicht einmal, ob sie sich in Siena, oder wo sonst, befinden. Als Haupt-Resultate über den Simone hebe ich die folgenden Stellen hervor:

„Was die Weise der Anschauung betrifft, die diesem ganzen Werke zu Grunde liegt, so ist sie bei weitem ernster, tiefer, ergreifender, als wir sie bei den meisten Florentinern, namentlich in des Giotto beglaubigten Werken finden, und Ruhe, Würde, Adel, mit einem Worte Heiligkeit spricht aus allen Gestalten und deren Bewegungen, für die zuverlässig ältere und zwar griechische Vorbilder aufzufinden wären. Vorherrschend ist das Gefühl für Schönheit und Feinheit der Züge, die durchaus ideell gehalten sind; die Zeichnung sicher, aber nicht ohne Mängel," u. s. w. . . „Der Ausdruck ist überall von durchdringender Innigkeit und Wahrheit, und wunderbar zieht über alle Gesichter ein sanfter Duft, der uns die Heiligen in eine (obschon leuchtende) Ferne rückt, ein Gefühl fast unwiderstehlicher Sehnsucht im Beschauer rege macht und uns einen Blick in die ahnungsreiche, nur von durchsichtigen Schleiern umwobene Seele des Küntlers thun lässt, der, ausgerüstet mit den Anlagen zu höchster Vollendung, noch in der Macht der ungeübten und unfreien Kindheit der Kunst gehalten wird.". . . . „Es wird mir schwer, dem Hrn. von Rumohr beizupflichten, wenn er (It. F. II, 92) von Symon sagt, „„er habe, wie Giotto unter den Florentinern, so unter den Sienesern der neuen Richtung von der Nachbildung und Vervollkommnung altchristlicher Typen zur Beschauung und mehrseitiger Auffassung des Lebens hinüber die Bahn gebrochen."" — „Gerade umgekehrt scheint mir die Welt seiner Ahnungen, erfüllt mit den Gebilden heiliger Ueberlieferung, ihn von der ihn umgebenden abgehalten zu haben; und gerade daher erkläre ich mir seinen hohen religiösen Ernst, seinen vorwaltenden Geschmack und Schönheitssinn und die Freiheit und Tiefe des Ausdrucks, da nichts so sehr in der Kunst verwirrt, als die nicht vollkommen dienstbar gemachte Natur, welches Letztre nach dem damaligen Stand der Entwickelung nicht möglich war.". . . „Als Hauptmerkmal der Richtung des Giotto tritt der Gedanke hervor, während mir Symon durch und durch Empfindung zu sein scheint." —

Die Geschichten des h. Ranieri im Campo Santo zu Pisa und die Malereien der spanischen Kapelle in S. Maria Novella zu Florenz, welche durchaus nicht mit der Auffassungsweise des Simone übereinstimmen, werden ihm vom Verf. abgesprochen, dagegen noch einige Werke, namentlich ein Altärchen in der Academie von Siena, angeführt, in denen sich die Eigenthümlichkeiten seiner beglaubigten Werke aufs Entschiedenste wiederholen und die somit letzteren zuzuzählen sind.

(Beschluss folgt).

Kunst- und Kunst-Technik

in ihren neuesten Erscheinungen.

Denkmal des Feldmarschalls Schwerin.

Die Grabstätte des Helden Schwerin, der im Jahre 1757 in der siegreichen Schlacht von Prag den Tod für's Vaterland fand und auf einem der dortigen Kirchhöfe beigesetzt wurde, war bis jetzt ohne bezeichnendes Denkmal.

Es gehört zu den erfreulichen Zeichen der Zeit, dass auch frühere Verdienste da wieder in Anregung gebracht werden, wo die Zeitgenossen mit sichtbaren

Anerkennungen derselben zurückblieben oder der Drang der Verhältnisse solche Huldigungen verpönte, und in dieser Beziehung sind die Denkmäler, die dem Reformator Luther, und anderen grossen Männern gesetzt wurden, auch in Beziehung auf die, welche ihre Errichtung veranlassten und auf die Zeit, die solche Anerkennungen als Bedürfniss forderte, denkwürdig und ehrenvoll.

Das Denkmal, welches dem Feldmarschall Schwerin von seinem heldenmüthigen und dankbaren Könige auf dem Wilhelmsplatz in Berlin errichtet wurde, gehört freilich nur in historischer Hinsicht zu den ausgezeichneten vaterländischen Monumenten, sein künstlerischer Werth steht tief unter dem Unbedeutendsten, was die neuere Kunst bei ähnlichen Aufgaben leistete. Aus diesem Grunde wäre ein statuarisches Werk, welches den alten Helden in der militairischen Tracht seiner Zeit und in der inneren Eigenthümlickeit seines Wesens aufgefasst und den jetzigen Preussen vor Augen gestellt hätte, wünschenswerth gewesen; doch ungern würde man es auf fremden Grund und Boden aufgestellt gesehen haben.

Wenn daher die Aufgabe, welche der Königl. Eisengiesserei zu Berlin gemacht wurde, ein Grabdenkmal für die Ruhestätte Schwerin's zu liefern, nur in den gewöhnlich üblichen Formen solcher Monumente ausgeführt wurde, und allein der äussere Umfang desselben sich auf eine imponirende Weise hervorthut, so scheinen die Forderungen, welche hier an Kunst und Aufwand zu machen waren, in die genügenden Grenzen eingeschlossen zu sein. Das Ganze macht einen würdigen Eindruck, bezeichnet unverkennbar das Grab eines siegreichen Kriegers und die edle Einfachheit, mit der es ausgeführt, steht mit dem Wesen des Mannes, dessen Ruhestätte es ehren soll, im Einklang.

Es würde indessen dem patriotischen Gefühle wohlgethan haben, dem jetzt befreundeten Nachbarvolke der Böhmen auch ein Bild des alten frommen, geistreichen und tapfern Führers der preussischen Schaaren in ihrem ersten grossen Freiheitskampfe, mit jenem Denkmale zu überliefern, und so würde es wünschenswerth gewesen sein, dass die Hauptseite des Monuments wenigstens eine Basrelief-Büste Schwerin's enthielte, um so mehr als die äusseren Züge des alten Helden eben so schön als bezeichnend sind.

In Bezug auf das technische Institut selbst, aus dem das Werk hervorgegangen, ist es insofern von Interesse, als es ohne Zuthun irgend eines Künstlers, der nicht zum Personal der Königl. Eisengiesserei gehört, erfunden und ausgeführt wurde, und einen Beweis von den Fortschritten giebt, welche hier seit einigen Jahren in den vielseitigsten Beziehungen gemacht worden sind.

Eine Beschreibung des Denkmals selbst, lässt sich in wenigen Worten geben.

Es besteht aus einem vierseitigen Postamente, welches auf mehreren vorspringenden Stufen ruht und mit einer einfach verzierten Platte bedeckt ist. Die Vorderseite enthält in ihrer Hauptfläche ein Basrelief, auf dem der Degen und die Fahne mit welcher der Held, in dem Augenblicke seines Todes, seine Krieger zum Siege führte, dargestellt sind. Unter denselben breitet ein colossaler Adler seine Fittige aus und oberhalb nennt eine Inschrift den Namen des Helden und den Tag seines Todes. Die Seitenflächen des Denkmals sind mit Lorbeerzweigen und die Rückseite ebenfalls mit der Fahne und dem Schwerdte geziert. Die Höhe des Ganzen wird ungefähr 15 Fuss betragen, der mittlere Durchmesser 4 bis 5 Fuss.

Unter den vielen Grabdenkmalen, mit welchen die Königl. Eisengiesserei sich jetzt beschäftigen wird, befindet sich eins, welches dem Andenken Gustav Adolph's, Königs von Schweden bestimmt ist und künftig die Stelle bezeichnen soll, wo er in der Schlacht bei Lützen den Heldentod fand. Ein spitzer Granitstein, von ungefähr 5 Fuss Höhe, der Schwedenstein genannt, war bis jetzt das einzige Kennzeichen dieses historisch merkwürdigen Orts. Das neue Denkmal, dessen Beschreibung in diesen Blättern wir uns vorbehalten, wird in Grösse und Ausstattung seiner Bestimmung würdig ausgeführt werden.

Wir glauben, dass es hier der Ort ist, über die Form solcher Grabdenkmale, deren Materialien eine dauernde Erhaltung derselben versprechen, einige Bemerkungen dem Vorstehenden hinzuzufügen. Wenn man den Modellsaal der Königl. Eisengiesserei durchgeht, der sich übrigens durch musterhafte und geschmackvolle Anordnung des darin Aufgestellten empfiehlt, so bemerkt man, dass namentlich in Bezug auf die Grabesdenkmale ein grosses Schwanken in der Wahl der Formen und Verzierungen stattfindet.

Am häufigsten findet man einfache Kreutze, gegen deren symbolisch-religiöse Bedeutung zur Bezeichnung eines Grabhügels, sich nichts Wesentliches einwenden lässt und deren Anfertigung und Aufstellung nur geringe Kosten verursacht. Aehnlich verhält es sich mit den einfachen Tafeln, welche zu demselben Zweck an den Umfassungsmauern der Kirchhöfe angebracht worden. Sie sind eigentlich nur zur Aufnahme von Inschriften bestimmt und durch die Flächen, die sie für diesen Zweck darbieten, auch vollkommen dazu geeignet. Beide Formen kommen aber auch mit mehr oder minder reichen Verzierungen vor, und zwar die Kreuze gewöhnlich mit gothischen, die Tafeln dagegen antiken Ornamenten. Ob das Kreuz, seiner ernsten Bedeutung nach, sich zu einer Ausschmückung durch Verzierungen und namentlich durch mittelalterliche eigne, bezweifeln wir, ebenso wenig scheinen uns die Tafeln durch rahmenartige Umfassungen, die ihnen ein Bilder- oder Spiegelartiges Ansehen geben, zu gewinnen. Die Postament-artigen Grabdenkmale sind dagegen fast alle von einer feststehenden, antiken Altären ähnlichen, Form und so gefällig auch dieselbe grösstentheils ist, so entbehren sie jedoch jeder, ihre Bestimmung aussprechenden, Bedeutung. Ein Postament ist am Ende nichts anderes als der Träger irgend eines plastischen Werks und ohne dasselbe etwas unvollständiges und zweckloses; dabei gestattet seine Construction wenig Formenveränderung und seine Aufstellung ist kostbar. Auch hierin scheinen daher die Alten das Passendste gewählt und die Vase, die sich fast in jedem Material ausführen lässt, in den mannigfaltigsten schönen Formen denkbar ist und mit Sinnbildern und Inschriften ausgestattet werden kann, für das edelste und zweckmässigste Grabdenkmal gehalten zu haben.

Die Versuche, die man mit dem Guss von Vasen auf den hiesigen grösseren Giessereien gemacht hat, sind so gelungen ausgefallen, dass hier ein neues umfangreiches Feld sich öffnet, welches den Künstler und Techniker gleichmässig beschäftigen kann. Ein verkleinertes Exemplar der bekannten Warwick-Vase, welche in dem Waaren-Magazin der Königl. Eisengiesserei zu finden ist, beweiset hinlänglich, dass jede, auch die schwierigste Aufgabe zu lösen ist, und für den, der solche Vasen in den alten hetruskischen Formen und Farben vorziehen sollte, wird unser nächster Bericht auf eine hiesige technische Fabrikanstalt hinweisen, wo Versuche dieser Art ebenfalls mit bestem Erfolg ausgeführt worden sind.

W. Albrecht.

Necrolog.

Im Herbste vorigen Jahres starb zu München, in einem Alter von 80 Jahren, der Maler Friedrich Rehberg, einer der verdientesten Künstler, welche um den Schluss des vorigen Jahrhunderts wirksam waren und den Aufschwung der neueren Kunst einleiteten. Rehberg war im J. 1755 zu Hannover geboren. Er studirte in Leipzig unter Oeser und ging von da nach Italien. Nach einigem Aufenthalte in diesem Lande kehrte er nach Hannover zurück, wo er sich durch mehrere beifällig aufgenommene Portraits einen Namen machte. Im J. 1784 wurde er nach Dessau als Maler und Zeichenmeister für das dortige Erziehungsinstitut berufen. 1786 ward er Ehrenmitglied der k. Kunstacademie von Berlin und ging im folgenden Jahre, als k. preuss. Pensionär, zum zweiten Male nach Rom, um daselbst das Studium der jüngeren preussischen Künstler zu leiten und sie mit Rath uud That zu unterstützen. Noch im Jahr 1787 sandte er an die Academie von Berlin vier grosse Zeichnungen nach der Antike, beinahe in der Grösse der Originale ausgeführt: die Gruppe des Laokoon, den borghesischen Fechter, die mediceische Venus und einen kolossalen Kopf des Apollo. Diese Zeichnungen sind noch in der Academie aufgestellt. Ebenso befindet sich von ihm in der Gemälde-Sammlung dieses Instituts ein, im J. 1793 eingesandtes Gemälde: Hylas, welcher von einer Nymphe in den Fluss gezogen wird, uud eine Copie des Polyphem und der Galathea nach Annibale Caracci, 1789 eingesandt. Zu den bedeutendsten Gemälden, die Rehberg ausserdem in Rom fertigte, gehört sein bettelnder Belisar (auf der Berliner Ausstellung vom J. 1791 gesehen, gestochen von P. Bettelini), sein Gemälde des Bacchus, Amor und Bathyll, welche Trauben keltern — nach Anakreon (mehrfach wiederholt, ein Exemplar im Besitz Sr. M. des Königs von Preussen), sein Gemälde des Julius Sabinus im Exil (1798 zu Berlin ausgestellt, ebenfalls im Besitz Sr. M. des Königs), ein grosses Gemälde der Niobe mit ihren Kindern (für den Palast des ehem. Vicekönigs von Italien bestimmt, 1811 zu Berlin ausge-

stellt) u. a. m. Ausserdem hat er verschiedene Radirungen herausgegeben, unter denen besonders ein Heft ländlicher italienischer Figuren in 4. vom J. 1793 bemerkenswerth ist. Ausgezeichnet sind auch seine Zeichnungen zu den 12 Blättern mimischer Stellungen der Lady Hamilton, welche von Piroli in Frankreich und von Schenk, 1805, in Deutschland herausgegeben wurden. Um 1824 lebte er in München, in welchem Jahre dort seine: „Lithographischen Versuche nach Raphael nnd einigen seiner Vorgänger, nebst den Bildnissen dieser Künstler," so wie sein interessantes Werk: „Raphael Sanzio aus Urbino," mit verschiedenen erläuternden Lithographieen in Fol., erschienen.

Angelegenheiten deutscher Kunstvereine.

Die Kunstvereine zu Halberstadt, Halle, Magdeburg und Braunschweig veranstalten in diesem Jahre gemeinschaftlich Kunstausstellungen von Werken lebender Künstler und werden bedeutende Summen zum Ankaufe zu ihren Verloosungen verwenden *).

Alle namhaften Künstler des In- und Auslandes werden daher um gefälliges Einsenden vorzugsweise von Gemälden, Kupferstichen, Zeichnungen ersucht und gebeten, das für unsere vier Ausstellungen zu Bestimmende, spätestens bis zum 12. April nach Halberstadt, Nachsendungen aber bis zum 15. Mai nach Halle, bis zum 15. Juni nach Magdeburg oder bis zum 15. Juli nach Braunschweig abliefern zu lassen.

*) „Sie werden sich mit uns freuen (so schreibt man uns aus Halberstadt), dass die nähere Verbindung der Kunstvereine, welche bei der Versammlung der Vorstands-Mitglieder am 19. Octbr. zu Berlin projektirt wurde, wenigstens diesseit der Elbe in bester Art realisirt ist. Wir haben uns über die Kostenvertheilung sehr gut vereinigt und auch die Zeit so gut eingetheilt, dass in den Monaten Mai, Juni, Juli, August nicht nur jeder Ort je volle 4 Wochen Ausstellung, sondern je eine Woche zum Verpacken, Versenden und Aufstellen Zeit hat. Halle empfängt nemlich Mitte Mai schon die erste Hälfte der Gemälde und kann schon d. 20. Mai eröffnen, während wir d. 26. Mai schliessen und den Rest bis 1. Juni nachliefern. Ebenso geht Mitte Juni die erste Hälfte, Ende Juni die zweite nach Magdeburg u. s. w. Wenn nun jede Stadt mit dem ersten Empfangstransporte das vereinigt, was für jede noch besonders da ist und eintrifft, so ist überall ein guter Anfang da und wird Alles einen guten Fortgang finden." — Wir glaubten diese interessante Mittheilung, die von dem besonnenen Streben der Vorstände unsrer Kunstvereine Zeugniss giebt, den Lesern nicht vorenthalten zu dürfen. d. R.

Für die zeitgemäss eingehenden Kunstsachen übernehmen die Vereine die Kosten der Her- und der Rückfracht. Postsendungen werden nur aus preussischen Orten und nur bis 5 Pfund schwer unfrankirt angenommen, doch müssen Briefe, wie Addressen unter Kreuzcouvert, unter einer der untenstehenden Addressen und nothwendig mit der Bezeichnung: Angelegenheiten des Kunstvereins zu N. zur Post gegeben werden. Bei Sendungen von sehr grossen Gemälden, Sculpturen, wie von sehr entfernten Orten, wird eine vorherige Anfrage erbeten.

Zur Bequemlichkeit der Künstler wird in Berlin Hr. Castellan Rietz im Königl. Academie-Gebäude, in Dresden Hr. Weinberger, in München Hr. Farbenbereiter Frisch, das für die vier Ausstellungen Bestimmte bis zum 12. März annehmen und für bestmöglichste Verpackung und Versendung auf Kosten des Vereins sorgen.

Es wird uns sehr angenehm sein, wenn die Künstler, welche Gemälde u. s. w. zur Februar-Ausstellung nach Hannover senden, diese auch auf unsere Ausstellung geben und den Vorstand des dortigen Vereins zum Weitersenden ermächtigen.

Eine genaue Beschreibung des Gegenstandes mit Angabe der Grösse, des Werthes oder des Verkaufspreises erbitten wir 8 Tage vor Absendung der Kunstwerke, gleichfalls unter der bereits bezeichneten Form und Rubrik.

Halberstadt, den 1. Januar 1836.
Der Vorstand des Kunstvereins.
Dr. F. Lucanus.

Halle, den 1. Januar 1836.
Für den Kunstverein,
Professor Dr. Friedländer.

Magdeburg, den 1. Januar 1836.
Für den Kunstverein,
Dr Berger.

Braunschweig, den 1. Januar 1836.
Für den Kunstverein,
C. de Marées.

Erwiedrung.

Im Leipziger Repertorium der gesammten deutschen Literatur für das Jahr 1835, No. XXII, p. 467 ff. befindet sich eine ziemlich absprechende Recension meiner Schrift „über die Polychromie der griechischen Architektur und Sculptur und ihre Grenzen." Man verzeihe es dem Verfasser, wenn er zur Widerlegung unbegründe-

ter Beschuldigungen, die seine Bestrebungen — wenigstens für einen Theil des Publikums — verdächtigen könnten, gezwungen wird.

Die Recension besteht in einer dürftigen, die Hauptpunkte wenig berührenden Inhaltsangabe meiner Schrift und in dem Hervorheben einer Reihe angeblicher Mängel und Irrthümer. Folgendes sind die einzelnen Rügen.

Nachdem ich über die geringen und zweifelhaften Notizen gesprochen, welche uns in den Schriften der Alten über farbige Architektur überliefert sind, tadelt mich der Recensent, dass ich mich der Stellen im Pausanias nicht erinnert, in welchen verschiedener, mit Gemälden geschmückter Tempel erwähnt werde. — Da ich nur von Architektur und Sculptur sprechen wollte, so hatte ich natürlich nicht nöthig, mich daran zu erinnern.

Aber der Rec. fährt fort: „Was sollten die meisten dieser Gemälde anders sein als die gemalten architekt. Verzierungen, oder die Uebermalung der Sculpturen in den Metopen, Friesen und Giebelfeldern.“ — Wenn dies zu beweisen wäre, so dürfte meine Arbeit allerdings der grössten Leichtfertigkeit anzuklagen sein.

Wirklich führt der Rec. eine Art Beispiel an: „Pausanias berichtet, Mikon habe am Friese des Theseus-Tempels den Streit der Lapithen nnd Centauren gemalt.“ — Leider erwähnt aber Pausanias bei Gelegenheit dieser Malereien (I, 17) des Frieses mit keinem Worte; und der Rec. hätte sich um so mehr seine weitläuftige Belehrung über diesen Punkt sparen können, hätte er es gewusst, dass Dodwell's willkührliche Erklärung der angeführten Stelle (der er folgt) längst ausführlich widerlegt ist. Auch würde er, bei minder flüchtigem Durchlesen meiner Schrift, gefunden haben, dass (S. 66) dieser Dodwell'sche Irrthum und die Zeugnisse gegen ihn (bei Siebelis) von mir keineswegs übergangen sind.

Ferner tadelt mich der Rec., dass ich die Säulen und übrigen Ornamente vom Schatzhause des Atreus für gleichalt mit dem Gebäude halte, und wirft mir vor, dass ich der Restauration Donaldson's Glauben beimesse. — Ich habe indess gar nicht von dieser Restauration, sondern nur von den vorhandenen Resten gesprochen.

Sein eignes Urtheil über diese Gegenstände ist: „Die Säulen sonderbar in Form und Zierde, können unmöglich einem so alten Gebäude angehört haben, als die Schatzkammer ist, sowie auch die anderen Zierden dem Alter des Werkes widersprechen; sie alle schreiben sich unstreitig von einem in späteren Zeiten hier errichteten Gebäude her und die ganze Restauration ist aus der Phantasie des Zeichners hervorgegangen.“ — Der Rec. hütet sich aber zu widerlegen, dass jene sonderbaren Formen auffallend den Ornamenten unbezweifelter altgriechischer Werke entsprechen, und führt nichts zum Beweise ihrer Verwandschaft mit späteren, d. i. mittelalterlichen Kunstbildungen (die eben nicht zu beweisen ist) an. Mir schien es, zur Begründung meiner Ansicht, hinreichend, K. O. Müller's Dorier zu citiren, wo diese Sache längst zum genügendsten Abschluss gebracht ist.

Hierauf geht der Rec. zu meiner Ansicht über, dass ich eine Reihe griechischer Monumente in etwas spätere Zeit setze, „als man seither anzunehmen Grund gehabt hat.“ — „Solche kritische Freiheiten (fährt er fort) bringen aber nur Verwirrung in das Geschichtliche der Kunst, zumal da die Angaben sich nur auf Muthmassungen beziehen.“ — Diese Worte bezeichnen den Standpunkt des Recensenten: man fürchtet die Freiheit der Kritik, welche den über langgehegten Vorurtheilen errichteten Thron einer bequemen Autorität umzustürzen droht! Uebrigens ist der Grund, dem man bisher bei den in Rede stehenden Punkten gefolgt, eben nichts als unbegründete Muthmassung; und was mir als Muthmassung vorgeworfen wird, ist wenigstens Schlussfolgerung.

Weiter heisst es: „Hierauf folgt eine Untersuchung über die Formen der Baukunst und die Bedeutung, die ihnen beiwohnt, wo aber nicht sowohl die Bildung der Formen erwähnt wird, als das was sie bewirken.“ — Für diese Worte muss ich dem Recensenten dankbar sein, da ich sie als Lob und nicht als Tadel zu nehmen wage.

„Diese Untersuchung (fährt der Rec. fort) hält der Verf. für nöthig, weil erst nach einem genaueren Verständnisse der Formen die farbige Zuthat gewürdigt werden könne. Wir sollten aber meinen, dass zwar durch die Form der Theile und Glieder und durch ihr Profil die Zierde bestimmt wird, die ihnen die zweckmässigste ist; dass aber die Form selbst auf die Farbe dieser Zierden ohne allen Einfluss sein kann, da sie vom Geschmack des Malers abhängt und daher auch an einer und derselben Form nicht immer einerlei war.“ — Abgesehen von der schiefen Auffassung meiner Ansicht, die in diesen Worten enthalten ist, frage ich hier nur, ob jemals ein Architekt — sofern er ein Künstler ist — einem Decorationsmaler verstatten würde, seine Architekturformen nach Willkühr so oder anders zu bemalen?

In Bezug auf meine Andeutungen über das System der Polychromie in der griechischen Architektur erklärt der Rec. endlich, dass es noch nicht an der Zeit sei, ein solches aufzustellen und die Grenzen desselben zu bezeichnen, was der Titel meines Buches verspreche. — Hierauf kann ich nichts erwidern und muss es abwarten, wie ein motivirtes Urtheil ausfallen werde.

Von meinen Untersuchungen über Sculptur wird nur sehr beiläufig gesprochen.

Ich bekenne es sehr gern, dass ich meine Arbeit nur für einen Versuch halte und dass derselbe noch mannigfach weiterer Ausführung bedürftig ist. Gewiss aber wäre es zugleich für den Recensenten erspriesslicher gewesen, hätte sich derselbe auf eine redliche Prüfung auch dessen, was nur Versuch ist, eingelassen, statt durch übelberechtigtes Absprechen die Mangelhaftigkeit seines eignen Wissens zur Schau zu stellen.

F. Kugler.

Gedruckt bei J. G. Brüschcke, Breite Strasse Nr. 9